

ASCENSIÓN RIVAS HERNÁNDEZ

APROXIMACIÓN AL CONCEPTO DE GÉNERO EN *AUTOBIOGRAFÍA*,
NOVELA DE MEDARDO FRAILE

RESUMEN

Medardo Fraile, uno de los más importantes escritores españoles de la literatura del medio siglo, destaca fundamentalmente en su faceta de cuentista donde se revela como auténtico maestro. Fraile escribió una sola novela, extraordinaria, que lleva por título *Autobiografía*. En el artículo se analiza el problema que surge en torno al género literario de esta obra, porque, si por una parte se ha comercializado como novela, por otra tanto su título como su contenido, claramente autobiográfico, pueden inducir a error. Además, al final de la obra se incluye un fragmento autógrafo de Fraile, referido al tiempo y al lugar reales de la escritura que todavía complican más el análisis. El texto, en este sentido, ha de incluirse dentro de un género que algunos han denominado “autoficcional”, y que se caracteriza porque el narrador y el protagonista comparten identidad y por haberse comercializado como novela. La obra, en cualquier caso, juega con la hibridación y con la mezcla, y presenta la realidad vista desde la perspectiva de un niño incapaz de comprender y de verbalizar las situaciones que vive. De ahí la importancia de los sentimientos y de las sensaciones en el relato.

Uno de los detalles que más sorprende a quien se adentra en el estudio de la obra de Medardo Fraile es la escasa atención que ha recibido del público y de parte de la crítica. El asombro se debe no solo a la cantidad de textos publicados por el autor, pertenecientes además a distintos géneros, sino también, y especialmente, a su calidad y a la profundidad de su mensaje. Esa desatención tal vez se haya debido a su traslado a Inglaterra en 1964 (allí fue lector de la Universidad de Southampton durante tres años), exilio voluntario que después continuó en Glasgow donde fue catedrático de Lengua y Literatura españolas en la Universidad de Strathclyde hasta su jubilación. En su libro de ensayos *Documento Nacional* el propio Fraile se refería a esta circunstancia profesional, y señalaba, no sin cierta sorna, los motivos del escaso interés de ciertas editoriales

patrias hacia algunos de sus originales que pueden perfectamente aplicarse al desafecto crítico antes señalado: “mi nombre les sonaba y no les sonaba, porque yo me fui de España en 1964 y, aunque he continuado publicando artículos y libros en mi país ... no podían oír mis ingeniosidades, ni tomar chatos conmigo, ni recibir mis palmaditas cordiales en la espalda, ni contar conmigo para opinar en algunas reuniones tan importantes como inútiles” (“Presentación”, 217). Al mismo tiempo, y dejando al margen su indudable calidad, Fraile pertenece a la generación de los cincuenta, de la que también forman parte autores fundamentales de la literatura del medio siglo como Rafael Sánchez Ferlosio, Carmen Martín Gaité, Ignacio Aldecoa y Ana María Matute, por citar solo algunos. Es muy probable que la pujanza de estos escritores, unida a la ausencia de Fraile de España, haya coadyuvado en esa inmerecida y escasa atención. Al mismo tiempo es importante destacar que nuestro autor se ha ocupado sobre todo del cuento, género poco comercial considerado menor que, no obstante, siempre ha sido defendido por él. De hecho, en una entrevista concedida a Doménico Chiappe afirma sin ambages: “Me dijeron que no se ganaba dinero con el cuento, pero a mí no me importó. Por qué esa obligación de publicar novela. Un escritor lo es de verdad cuando escribe lo que quiere.” En cualquier caso, nos encontramos ante un escritor de culto para unos pocos, de extraordinaria calidad en su faceta ficcional y de gran perspicacia en la ensayística, un autor vivo, además, que no sirve a ninguna escuela y que ha demostrado su maestría en todos los géneros que ha cultivado: en el periodístico, en el ensayístico, en el teatral y en el cuentístico, donde destaca de forma especial.¹

Autobiografía (1986) es la única novela escrita por Fraile. Se trata de un texto coral y fragmentario en el que se entrecruzan numerosos personajes en un espacio y en un tiempo concretos: el Madrid de finales de los años veinte.² Uno de los valores más

significativos de la obra es el retrato que en ella se hace de toda una época y de un país, representado en la ciudad de Madrid. La novela está formada por una sucesión de cuadros o escenas que recogen con gran precisión ese ambiente que se quiere dibujar: personas de diversa condición social, con predominio de los de clase media y baja, a los que se observa en su trabajo, en sus relaciones familiares, en su tiempo de ocio... Son muchos los personajes que entran y salen de la trama un poco a la manera barojiana, como si casualmente pasaran por allí para ambientar la historia y darle un carácter específico. Todos estos fragmentos de vida, no obstante, se organizan en torno a la situación de la familia formada por Julián, Gabriela y su hijo Manuel. La enfermedad de la madre y su desenlace mortal son el detonante de toda la historia, el motivo que concentra a tantos actores y la causa de que se observen tantas y tan diversas situaciones. La novela, además, está estructurada en fragmentos que, muy de tarde en tarde, aparecen separados por una marca tipográfica. Esta organización da la sensación de vida que fluye y que se recoge al azar en lo que es un nuevo elemento de vinculación con Baroja.

Uno de los aspectos más significativos de la obra es el referente al género, porque si por una parte se ha comercializado como novela, por otra el título (*Autobiografía*) puede inducir a error. Es curioso, no obstante, que, por si este creaba alguna duda, debajo del mismo, y como ya había propuesto Camilo José Cela en el prólogo a *Mrs. Caldwell habla con su hijo*, aparece escrita la palabra “novela,” lo que, sin duda, supone una declaración de intenciones por parte del autor. El mismo Medardo Fraile, además, en una entrevista concedida a Ángel Vivas manifestaba taxativo: “Escribí *Autobiografía* para demostrar que sabía hacer novela y que me dejaran tranquilo,” declaración que demuestra de forma indudable su voluntad de escribir utilizando un género literario

concreto. En cualquier caso, merece la pena detenerse en ese título y preguntarse por qué el autor ha decidido utilizar para el mismo el nombre de un molde narrativo que se diferencia de la novela (al menos en teoría) por su nulo componente ficcional. Como señalan Antonio García Berrio y Javier Huerta Calvo, “la autobiografía es literalmente la biografía que el autor hace de sí mismo.” (227-28) Angelo Marchesse y Joaquín Forradellas dan una definición del término aún más sintética: “Relato de la propia vida” (41), y Philippe Lejeune³, el teórico que ha estudiado el género de forma específica, lo define con estos términos: “llamamos autobiografía al relato retrospectivo en prosa que alguien hace de su propia existencia, cuando pone el acento principal sobre su vida individual, en particular sobre la historia de su personalidad”⁴ (160). A la luz de estas definiciones, pues, parece claro que la autobiografía se aleja de las formas literarias ficcionalizadas, porque su esencia radica en contar lo efectivamente sucedido.

La explicación de qué es una novela, sin embargo, no es tan sencilla. Kurt Spang se hace eco de esa dificultad y ofrece unas afirmaciones de Darío Villanueva (9-10) que tratan de aproximarse al género en cuestión: “La novela es el reino de la libertad, libertad de contenido y libertad de forma, y por naturaleza resulta ser proteica y abierta. La única regla que cumple universalmente es la de transgredirlas todas, y este aserto debe figurar en el preámbulo de toda exposición sobre el comentario o lectura crítica de la novela” (Spang, 121). José Domínguez Caparrós (161) también se refiere a la imposibilidad de definir el género, y para demostrarlo recoge unas palabras de Mijail Bajtín al respecto: “... nunca se llega a una fórmula de síntesis de la novela en cuanto a género ... los investigadores no aciertan a aislar un solo índice preciso y estable del género novelesco, sin hacer una salvedad que, de golpe, reduce a nada este índice” (Bajtín: 445-46). La novela es, pues, un género cambiante y multidimensional que

escapa a una definición normativa, y este hecho indudable tiene dos vertientes, ya que si por un lado es difícil establecer sus límites de forma precisa, por otro el motivo de esa dificultad es causa de su extraordinaria versatilidad. Pío Baroja, uno de los autores que inició la transformación del concepto de “novela” entendido desde la perspectiva decimonónica, afirmaba lo siguiente: “La novela, hoy por hoy, es un género multiforme, proteico, en formación, en fermentación; lo abarca todo: el libro filosófico, la aventura, la utopía, lo épico, todo absolutamente”(1041). Si Baroja al ofrecer esta definición estaba pensando en su propia forma de novelar, otro novelista y afamado crítico, Edgard Morgan Forster, iniciaba su obra *Aspectos de la novela* con una afirmación que, dentro de la misma línea de pensamiento, no escapa mucho a la *boutade*: “Cualquier obra de ficción con más de cincuenta mil palabras será considerada una novela en estas conferencias”(12). Las dificultades de definir el género son, pues, muy notables. De cualquier modo, y aceptando esos escollos, ya se ha señalado que la ficcionalidad es uno de los rasgos que caracteriza a la novela frente a la autobiografía, género que busca ser fiel a los hechos efectivamente sucedidos. Ya Aristóteles, al diferenciar entre poesía e historia, afirmaba que esta contaba lo efectivamente acaecido y aquella lo que podía suceder según lo verosímil y necesario. De ahí que desde su perspectiva, la poesía sea más universal y filosófica porque dice lo general, frente a la historia que dice lo particular (1451 b). Desde el concepto aristotélico, pues, la novela se vincula con la poesía porque ambas pertenecen al mismo género ficcional, mientras la autobiografía se relaciona con la historia porque las dos persiguen la descripción de hechos sucedidos en la realidad. En el caso de Medardo Fraile, el problema se plantea cuando para una misma obra el autor elige un título (*Autobiografía*) cuya naturaleza entra en conflicto con el género que manifiesta de forma expresa en la cubierta del libro (*novela*) y con

arreglo al cual se ha comercializado desde su aparición. En tal caso surgen algunas preguntas: ¿Estamos ante un juego mediante el que el autor pretende embromar al lector? O, por el contrario, ¿es el autor plenamente consciente del uso de ambos términos y por algún motivo quiere llamar la atención del receptor?

Si nos adentramos en la lectura de la obra y, sobre todo, si lo hacemos con un conocimiento previo de la biografía de Medardo Fraile, nos daremos cuenta de que en ella se relata un tiempo de infancia que se sitúa cronológicamente en el mismo tiempo de la infancia del autor (Fraile nace en 1925 y, según se ha señalado en la nota 2, la acción se desarrolla en un espacio temporal que se sitúa entre 1925 y 1930); de que el protagonista de la historia sufre la enfermedad y la muerte de su madre (lo mismo que le sucedió a Fraile); de que Gabriela, la madre de la novela, padece una cardiopatía de tipo reumático (como doña Manuela Ruiz Cobo, la madre del autor); de que el niño pasa muchas horas con su padre en el hotel donde éste trabaja (igual que le sucedió al Medardo niño), etc, etc. Es decir, la historia recoge una serie de acontecimientos vividos por el autor real en su infancia más temprana,⁵ y no solo acontecimientos efectivamente sucedidos, sino también el aire propio de aquel tiempo: la vida del Madrid de finales de los años 20, las costumbres sociales, las relaciones familiares y de amistad, y hasta los sonidos y los olores propios de la época. Esto es así, precisamente, porque el autor sitúa la historia en un tiempo y en un espacio que conoce bien, al ser los de su infancia. Ha vivido los hechos personales, recuerda el ambiente y se ha documentado sobre acontecimientos sociales, y todo ello lo ha recreado en una prosa muy sugerente y sensorial en la que dominan los olores, los sonidos y las percepciones sensitivas, porque quiere preservar la perspectiva del niño que las percibe, aunque es el adulto el que las organiza y las pone por escrito.⁶ Por ello, y a pesar del contrastable contenido histórico

y autobiográfico, existen numerosísimos rasgos literarios que invitan a leer el texto como una novela: el uso del lenguaje, la técnica fragmentaria, las elipsis, los discursos ajenos al narrador principal o el tratamiento subjetivo del tiempo, por citar tan solo algunos. Todos ellos pertenecen al narrador adulto, al hombre que ha acumulado toda la experiencia y que posee, además, herramientas para poder contar de forma artística los sucesos que en la infancia se vivían como sensaciones porque eran difícilmente verbalizables.

En cualquier caso, la duda inicial sobre el género no es asunto baladí,⁷ porque el propio Medardo Fraile iniciaba su presentación de la obra en el Ateneo de Madrid, el año 1986, preguntándose precisamente por ese asunto: “Quizá lo primero que deba tratar de aclarar es por qué un libro que se titula *Autobiografía* es también, a mi juicio, una novela” (“Presentación”, 217). Al parecer, el libro recaló en varias editoriales españolas, y en un principio tenía el mismo título que la obra de Juan de Mena (*Laberinto de Fortuna*), porque en el mismo aparece un laberinto y porque el niño protagonista se mueve en un continuo enredo y confusión creado por los adultos.⁸ Como cuenta Fraile (“Presentación”, 217-20), durante ese peregrinaje editorial al menos en dos ocasiones el texto cayó en manos de otro escritor que no solo impidió su edición, sino que además a los pocos meses publicó una obra propia con ese mismo título. Es entonces cuando nuestro autor decide rebautizar la suya con el nombre de *Autobiografía*. El problema que se le plantea entonces, que es el mismo que nos hemos planteado desde aquí, es que el lector creería que aquello era exclusivamente el relato que hacía Medardo Fraile de su propia vida. De ahí que se apresure a definir el género de su obra con estas palabras:

Era, por decirlo así, una autobiografía novelada y parcial al alcance de cualquiera, una polibiografía como son la mayoría de las novelas que no intentan parecerse a las protagonizadas por James Bond; las novelas donde la acción va por dentro y obedecen el ritmo de los días y las noches del mundo interesantísimo y aburridísimo en que vivimos. Blas de Otero, por ejemplo, podría haber escrito algunas de las páginas de este libro porque vivió de niño, una de las experiencias que se cuentan en él. Es, por lo tanto, una autobiografía solidaria, que no solo no pretende ser exclusiva, sino que sabe que no lo es y, por lo tanto, no se diferencia en nada de una novela. (“Presentación”, 220)

Como señala Fraile, la obra participa de lo autobiográfico y de lo novelesco porque recoge pedazos de vida,⁹ de muchas vidas (por eso es también *polibiografía*) que entran y salen a la manera barojiana, ofreciendo en ese movimiento continuo el aroma de vida que fluye. En este sentido, y como aclara después el autor, el hecho de reproducir las vivencias de muchos permite identificar el texto con la novela. No obstante, Fraile vuelve a dar otra vuelta de tuerca al reivindicar enseguida el contenido autobiográfico de la novela cuando dice:

Autobiografía es la palabra clave del libro; clave de honestidad, de sinceridad, porque sin ella, el libro se tomaría por novela sin mayor empacho, y no creo que esa palabra estorbe, sino que, más bien, alecciona, da una lección de claridad, que falta hace. (“Presentación”, 220)

Es decir, la obra no es solo una novela sin más, entendiendo por novela un libro de entretenimiento, superficial y sin arraigo, a la manera de los libros citados de James Bond. Y es aquí donde entra en juego el carácter ético del autor, su honradez consigo mismo y con los lectores, porque en el libro hay un fondo importante de vida, de

situaciones que no deben entenderse como simple pasatiempo ficcional. Resulta muy destacable, por lo novedoso y por la carga de sinceridad, ese componente ético que Fraile vincula con una realidad vivida bajo la piel inocente de un niño, incapaz, a los cinco años, de verbalizar situaciones atroces. Eso también cuenta, o quizá cabría decir que eso es lo que verdaderamente cuenta: la crudeza de una realidad narrada a golpe de sensaciones y de sentimientos porque solo así puede contarse la vivencia de un niño. De este modo, el término “novela” se vincula con lo ficcional, entendiendo por “ficcional” tanto lo inventado o lo imaginado como lo recreado a través del recuerdo. Curiosamente, estos son los tres aspectos de la memoria que señala Giambattista Vico en su obra *New Science*, según aparecen recogidos en un artículo muy sugestivo de Michael Sprinker: “Memory has thus three different aspects: memory when it remembers things, imagination when it alters or imitates them and invention when it gives them gives them a new turn or puts them into proper arrangement and relationship” (1989: 329).¹⁰ Lo ficcional, pues, ha de entenderse en la obra de Fraile en este triple sentido, ya que engloba los recuerdos de lo que sucedió, lo recreado y lo inventado a partir de la realidad. Y esta es una de las claves de la obra. En este sentido, el mismo Fraile confirma la realidad de una situación que se produjo, la asistencia a la verbena,¹¹ pero al mismo tiempo se refiere al carácter imaginario o inventado de su representación en el libro:¹²

Yo no recordaba exactamente las verbenas aquellas ni quiénes fueron conmigo [...]. Me inventé una verbena muy real e instalé en ella un laberinto único, casi mágico [...]. Me senté unos días en una hemeroteca y viendo periódicos carcomidos reuní algunos datos [...]. No es al pie de la letra lo que pasó, porque eso es imposible, pero da lo mismo; pudo haber sido, exactamente, así. (“Presentación”, 218-219)

También han de entenderse desde esa triple perspectiva de la memoria señalada por Vico los numerosos pasajes en los que se recrean situaciones que el niño no pudo vivir, como el adulterio del padre, las conversaciones que tuvieron lugar cuando él no estaba presente o las alusiones a la vida de personajes secundarios, así como los pensamientos de los adultos recogidos en el texto.

Mario Vargas Llosa, profundo conocedor de las relaciones entre realidad y ficción, se ha referido en varias ocasiones a la complejidad que encierra una novela porque en ella confluyen situaciones vividas, oídas o leídas, recordadas o frescas en la memoria (*Orgía*, 80),¹³ a las que la escritura y el orden transforman en ficción (*Verda*, 8-9).¹⁴ Él mismo, de hecho, es autor de obras en las que se establecen complejas relaciones entre la realidad efectivamente sucedida y lo inventado. Uno de los ejemplos más significativos por el alcance que tuvo en el momento de su publicación, es el de *La tía Julia y el escribidor*, novela en la que Vargas Llosa aludía a su primer matrimonio y que dio lugar a la réplica de su ex-mujer, Julia Urquidí, que contó su versión de los hechos en el libro *Lo que Varguitas no dijo*. En la autobiografía la situación es aún más compleja porque es el sujeto el que se retrata a sí mismo haciendo uso de la memoria (en la triple dimensión que señalaba Vico) y utilizando el lenguaje como en el caso anterior. Esto lo explica muy bien Michael Sprinker cuando afirma: “the origin and the end of autobiography converge in the very act of writing, as Proust brilliantly demonstrates at the end of *Le temps retrouvé*, for no autobiography can take place except within the boundaries of a writing where concepts of subject, self and author collapse into the act of producing a text” (342). La escritura es, por lo tanto, la clave de la transformación.

Pero además, el término “novela” también se relaciona con aspectos formales del texto: con el uso de la técnica fragmentaria, el empleo de la perspectiva múltiple, la introducción de discursos ajenos, el tratamiento subjetivo del tiempo y el uso de la heterodiégesis y de la omnisciencia. Sólo la ficción permite utilizar recursos técnicos ajenos a la descripción objetiva de los hechos, y entre ellos el más significativo de *Autobiografía* es la heterodiégesis. El uso de la tercera persona desvincula al autor real de su personaje (que es él mismo) y dota a éste de un claro componente ficcional.¹⁵ Es lo mismo que sucede en la obra de Giambattista Vico *Autobiografía*, y esto le permite, como a Fraile, apartarse de su protagonista, y conseguir, al mismo tiempo que su personalidad emerja en el acto de la escritura (Sprinker, 326). Pero además, en la obra de Fraile ese protagonista representa al autor en la época lejana de la infancia, y en este caso la distancia temporal coadyuva también en el elemento ficcional. En el concepto que tiene Fraile sobre los géneros, sin embargo, lo autobiográfico cubre una faceta más íntima, más descarnada y más sensitiva. Como ya se ha señalado, se refiere a sucesos sentidos, imposibles de ser verbalizados por un niño. Por eso son auténticos, y en el fondo tan reales como los mismos hechos acaecidos. La obra, en su conjunto, participa, así, de lo novelesco y de lo autobiográfico al mismo tiempo; es más, estos dos elementos pueden darse unidos en un mismo motivo. El ejemplo más claro lo constituye la muerte de la madre: se trata de un suceso real que se transforma en novelesco cuando pasa a formar parte del texto literario.¹⁶ Resulta curioso, además, observar cómo lo que le da ese carácter autobiográfico son, precisamente, esos sentimientos escondidos del niño (personificados en un ser ficcional llamado Manuel) al que no vemos llorar ni lamentarse. La mano maestra de Fraile, extraordinariamente eficaz, nos lo muestra sorprendido porque al abrir la puerta del dormitorio la madre ya no está, y lo que ve es

una cama vacía, un balcón abierto y un montón de lana en un rincón. ¿Cabe mayor concentración de sentimientos en una imagen descrita con una objetividad casi glacial?¹⁷ Es el lector el que pone todo lo que Medardo no cuenta, el que, una vez más, rellena los huecos que muy sabiamente ha ido dejando el autor implícito.¹⁸ La habitación vacía, luminosa y ventilada es la antítesis de la muerte, pero al mismo tiempo la describe como no podría haberlo hecho un párrafo lleno de palabras. Porque el que ve esa imagen es el niño, pero el que la percibe es el lector adulto que ve mirar a ese niño, y se imagina su futuro condenado para siempre a la orfandad. Se trata del valor ético de la autobiografía que con gran acierto ha señalado Ángel G. Loureiro. Partiendo de la teoría de Levinas, el crítico de origen español afirma que el componente confesional del género implica la existencia de alguien al otro lado del texto, hasta el punto de que los asuntos sobre los que trata y las estrategias utilizadas dependen de los receptores. Y ahí es donde tiene cabida la respuesta ética del lector, que es muy clara en el pasaje de la muerte de la madre en *Autobiografía*. Como explica Loureiro con palabras que se adaptan perfectamente al lector de Fraile, “in its section sense [...], ethical responsibility implies that one cannot remain unmoved before the plea of the other: compassion, solidarity, generosity, and sacrifice would be some of the manifestations of this inescapable need to respond to the other’s suffering” (2000: xiii). Además está el motivo del beso no dado, que se convierte en metáfora de la muerte de la madre proyectada hacia el futuro, porque ese beso quedará guardado para siempre y mantendrá para siempre también el regusto amargo y frustrado de lo que se deseó y no pudo ser. En la novela Fraile lo cuenta de una manera muy hermosa, haciendo acopio de lirismo: “Alguien le llevó al comedor, mientras el beso que le corría prisa dar, ahorrado tantos días, se le anudaba incrédulo en el cuerpo, en el vacío, en el aire” (237). En *El rey y el*

país con granos (1991), novela corta escrita para el público juvenil, Fraile vuelve a recoger el mismo motivo para su propia presentación como autor del texto, y lo hace de una manera más fría, más objetiva. A pesar de ello, la imagen de un beso infantil congelado en el tiempo mantiene intacta su fuerza y transmite una profunda sensación de dolor:

[...] ya desde pequeño, empezaron a mirarle como a un sabio, pero todo el saber le venía de que, cuando tenía cinco años, había muerto su madre. De la mano de un tío suyo, volvió a casa una tarde, fue corriendo al cuarto de su madre a darle un beso y su madre no estaba, y ese beso le faltó toda la vida (7).

Pero lo que busca Fraile al final de *Autobiografía* es llegar al corazón del lector, hacer un libro en el que este se vea reflejado por el lado universalizador de los sentimientos¹⁹ y sea capaz de reconocer el ambiente de un país mísero y oscuro. Por eso termina su presentación del libro en el Ateneo de Madrid identificando “autobiografía” con “novela” en una especie de género nuevo y totalizador que abarca lo real y lo imaginario, lo sucedido y lo recreado, la técnica y el sentimiento, el lenguaje y las sensaciones:

Autobiografía es una novela que el lector puede leer de dos o tres formas: pensando más o menos, en el autor; pensando más o menos, en él mismo, o las dos cosas. Pero cualquier español reconocerá, uno por uno, a todos los personajes y ninguna página le será ajena. Yo lo espero así. (“Presentación”, 220-221)

Pero el interés de Fraile por el asunto del género en *Autobiografía* no termina ahí, porque en la última página de la obra se recoge un autógrafo suyo que obliga al lector a replantearse una vez más el título de la novela. El texto dice así:

No sé si bajar a Londres a ver al viejo Kazuo Ohno, que se ha pasado la vida buscando el espíritu de su madre, muerta hace muchísimos años (él tiene ochenta). Dice que vio en Tokio, el año 29, a Antonia Mercé, “la Argentina,” y que en Tokio también, en 1976, se le apareció en una galería de pintura abstracta y, por ello, y en homenaje suyo, volvió a las tablas. Estos japoneses son de una adaptabilidad admirable y el “butoh” (su danza) tiene que ser lo nunca visto con la música de Albéniz, Falla y Granados... Está en el Place Theatre. (238)

Este fragmento es una especie de híbrido que tiene elementos comunes y no comunes con el cuerpo de la novela. Participa, por lo tanto, de la idea de mezcla, como el mismo juego que ya ha sido explicado con relación al género. Frente al uso de la tercera persona en el relato novelesco, está escrito en primera persona gramatical; frente al empleo de la tipografía de imprenta propia de la novela, el texto es la reproducción facsimilar de un autógrafo de Medardo Fraile; cambian el tiempo y el espacio de lo que se cuenta en ambos casos, como cambian también de forma radical los personajes. Las diferencias ponen de manifiesto que este fragmento no forma parte del entramado ficcional de la obra, escrita desde la heterodiégesis y con tipografía de imprenta. Pero al mismo tiempo guarda similitudes con ella porque funciona como colofón a la historia. Se refiere a un hombre que pasa la vida buscando el espíritu de su madre, a un bailarín japonés llamado Kazuo Ohno, maestro en el arte del *butoh*²⁰, conocido y apreciado por el sentimiento que imprime a sus movimientos, que en el año 29 quedó impresionado por “La Argentina” y que ha expuesto en Londres su trabajo como coreógrafo y

danzarín. Este colofón supone, por lo tanto, una clara inmersión en la realidad histórica, en el tiempo y el espacio coetáneos al autor adulto y a la escritura de la novela,²¹ la forma de demostrar la proyección del pasado en el presente, de contar de una forma originalísima lo que no se pudo narrar en el interior del texto: que ese niño sobrevivió a pesar de la orfandad y de las personas con las que se encontró en su infancia. Además, los dos protagonistas (Ohno y Fraile) tienen otro elemento en común, porque ambos buscan el espíritu de la madre muerta en el arte:²² el primero en las coreografías del *butoh* y el segundo en la literatura.

Esta referencia última a la realidad consigue dar otra vuelta de tuerca (una más) al título de la novela y se convierte en un espaldarazo al contenido autobiográfico, porque al final el que cierra el libro es el autor real, que escribe sobre una situación concreta en un momento histórico concreto, de su puño y letra y en primera persona. Lo ficcional, pues, desemboca en lo real por medio de esta última anotación del autor, pero ya sabemos que lo ficcional, que lo es (recuérdese el uso consciente del término “novela” en la cubierta), parte de lo real (*Autobiografía* es el título de la novela, y no ha sido elegido al azar) en lo que sin duda supone una amalgama de los dos ámbitos (el real y el imaginado), y demuestra de forma activa el modo en que la vida se convierte en literatura.²³ Nos encontramos, ya sin ninguna duda, ante un género que participa de lo autobiográfico y de lo novelesco, y que algunos, refiriéndose a otras obras, han denominado *autoficcional*. En este sentido para definir la autoficción Manuel Alberca²⁴ recurre a Jacques Lecarme, quien en 1994 afirmaba: “La autoficción es en principio un dispositivo muy sencillo: sea un relato cuyo autor, narrador y protagonista comparten la misma identidad nominal y cuya denominación genérica indica que se trata de una novela” (Alberca: 237).²⁵ Este es, precisamente, el caso de *Autobiografía* después de

que el autógrafo de Fraile haya puesto al descubierto, en el plano textual y sin margen de error, que autor, narrador y protagonista comparten la misma identidad. Porque el niño, a pesar del carácter coral de la historia, es el personaje principal y porque, aunque no tiene el mismo nombre que el autor, *Manuel* es el apelativo que se utiliza para su papel como niño, vinculado al componente ficcional. Curiosamente, además, Manuela era el nombre de la madre de Fraile, persona clave en su trayectoria vital y clave también para el entendimiento cabal de algunos aspectos de su obra. Por si esto no fuera suficiente, y según apunta Alberca, “basta con que en informaciones paratextuales (entrevistas, declaraciones públicas, o textos específicamente autobiográficos) el autor señale el carácter autobiográfico de un texto ficticio, sin identidad nominal de autor y personaje, para poder leer ese texto dentro de un común ‘espacio autobiográfico’ y como autoficción o proyección ficticia del autor” (“Invención”, 241). Y esto es lo que sucede, precisamente, cuando leemos “Crónica de mí mismo y alrededores,” texto de carácter autobiográfico, ya citado en estas páginas, en el que aparece toda la información objetiva de la infancia de Fraile que después se recoge literaturizada en *Autobiografía*.²⁶ Además, en un artículo anterior, citado en la nota 25, Manuel Alberca señalaba expresamente cómo algunas autoficciones insertan “breves prólogos o notas delante del relato y, a veces, comentarios en la contraportada que invitan, advierten o amonestan al lector de cómo deben ser leídos sus libros, es decir, según qué claves genéricas” (“Fronteras”, 63). El texto incluido por Fraile al final de *Autobiografía* no tiene el mismo carácter que los ejemplos aportados por Alberca,²⁷ pero lo cierto es que sirve como ellos, aunque *a posteriori* (recordemos que con él se cierra la novela) para que el lector se replantee el asunto del género y en este caso, al actuar como colofón, se pregunte si su lectura de la obra ha sido la correcta.

Finalmente, y en relación con el mismo texto autógrafo que cierra la novela, resulta interesante observar cómo la idea de mezcla está también presente en la confluencia de dos culturas (la española y la japonesa) y de dos artes (la música y la danza) cuando Fraile se refiere a la posibilidad de unir el *butoh* con la música de Albéniz, Falla y Granados.²⁸ Es el mismo concepto de hibridación que aparece al principio de la obra, cuando se amalgama lo real y lo ficcional por medio del uso, ya en la cubierta, de los términos “autobiografía” y “novela.” Y lo que sucede con la infancia y la madurez al final, en lo que supone la confirmación definitiva de que el autor y el protagonista tienen la misma identidad, y de que el lector se encuentra ante un texto ficcional de marcado contenido autobiográfico.

Universidad de Salamanca, España

NOTAS

¹ Para una bibliografía completa de Medardo Fraile *vid.* tanto la magnífica introducción de M^a del Pilar Palomo a *Cuentos de verdad*, como la más reciente escrita por Ángel Zapata para la edición de los cuentos completos.

² En la novela se aporta un dato concluyente sobre el tiempo de la historia: “Cerca de la puerta, había periódicos amontonados. En uno de ellos podría haber visto Manuel al vicepresidente del Gobierno, don Severiano Martínez Anido, emparedado con gallardía entre la pantera del Circo Krone y un sillón, sin otra salida que el agujero, a su izquierda, de una escupidera, con el metal tan limpio como los chorros del oro” (120).

El general Martínez Anido fue nombrado vicepresidente del gobierno de Primo de Rivera el 3 de diciembre de 1925, cargo en el que se mantuvo hasta 1930, por lo que la acción de la novela se situaría entre ambas fechas. Pero, además, en la obra aparece otro dato que permite afinar aún más en el asunto del tiempo. Se trata de la carta que Matías Perales le escribe a Bonifacio Cabañas y que está fechada el 23 de septiembre de 1928 (98).

³ Este artículo de Philippe Lejeune resulta interesantísimo porque el crítico enjuicia su visión actual de la *autobiografía* y del *pacto autobiográfico* comparándolos con la idea que tenía de ellos en 1971 y que se reflejaba en sus libros *L'Autobiographie en France* y *Le pacte autobiographique*.

⁴ Es muy curioso que Lejeune descubra sus cartas cuando se refiere a la definición de “autobiografía” anotada en el cuerpo del artículo, porque, según sus palabras, se trata fundamentalmente de una definición tomada del diccionario Larousse. Dice Lejeune: “Me asombra cuando se habla de la definición de autobiografía ‘según Philippe Lejeune’: mi definición es la de todos los buenos diccionarios, la he tomado del Larousse, añadiéndole solo una restricción de campo para centrarla en el modelo rousseauiano: la ‘historia de la personalidad’” (166).

⁵ En realidad lo autobiográfico es algo consustancial a la literatura de Fraile, como se observa en sus numerosos relatos. Además, él mismo lo ha manifestado así en una entrevista al afirmar: “mi literatura es mi vida y, en cualquier caso, vida. Casi todo lo que cuento en ella lo he vivido, presenciado o sentido” (Vázquez, 15).

⁶ Irene Andrés Suárez se refiere con acierto a la extraordinaria capacidad de Fraile para manejar el arte de la sugerencia, y ahí radica, precisamente, una de las características más notables de su estilo. Según la estudiosa, Fraile “sabe que el arma esencial de un

relato es su capacidad de evocación, su aptitud para sugerir mucho más de lo que unas breves páginas pueden expresar. Por ello elude la expresión directa y explícita de las emociones, sensaciones, sentimientos de los protagonistas y elige la vía indirecta, todo está implícito y el lector los deduce si posee imaginación y sensibilidad”. (350)

⁷ En este sentido, y por aludir a un argumento distinto de los que se esgrimirán en el cuerpo del artículo, Jesús Martínez Gómez ve nexos de unión entre la obra de Fraile y la llamada novela autobiográfica, memorial y testimonial que se prodigó en España durante los años 80 (recuérdese que el texto se publicó en 1986). A su juicio “cabría interpretar el texto como una autobiografía ficticia de la infancia conocida por el propio autor, que asumiría en parte las vivencias de Manuel, o incluso como la autobiografía colectiva de una sociedad, la de Madrid de finales de la década de los 20, que el autor disfraza bajo un título esquivo y equívoco (184-85).” Además, el texto de Fraile está relacionado con otras muchas obras de carácter autobiográfico escritas en el exilio por autores españoles. Es el caso de Blanco White, Juan Goytisolo, María Teresa León o Jorge Semprún, como recoge Ángel G. Loureiro. Al lado de ellos, y desde la distancia del exiliado, Medardo Fraile compone un fragmento esencial de su infancia, y en este sentido se emparenta lejanamente con las autobiografías de Semprún y León, ya que en los tres textos se cuenta la pérdida de la niñez. Sobre la relación entre autobiografía y exilio *vid.* también el artículo de Enric Pou recogido en el apartado “Obras citadas.”

⁸ En la obra, además, aparece una verbena en la que hay una barraca que tiene por nombre “El laberinto del hombre perdido”. Así se representa metafóricamente la situación del protagonista, perdido en un mundo de adultos. La vida del niño retratada en el texto es la de un ser desvalido del que se ocupan familiares, vecinas o amigos de

los padres, y que ve el mundo desde el tráfico continuo, animado por el deseo, nunca satisfecho, de vivir con su madre en un ambiente sin enfermedad.

⁹ Es interesante observar el parecer de otros creadores en relación con el componente autobiográfico en su literatura ficcional. En este sentido, el escritor José Manuel Caballero Bonald confirma ese contenido autobiográfico general de toda escritura cuando afirma: “Cada vez estoy más convencido que [sic] la literatura aglutina, sintetiza el pasado del escritor. Uno escribe según lo que ha vivido. O lo que es igual: el germen, el arranque previo de toda literatura procede de la memoria, del poder curativo de la memoria. [...] En la memoria se ha ido almacenando (expresa o tácitamente) todo ese caudal de experiencias que constituyen la materia prima del escritor [...]” (46-47).

¹⁰ Kay Sibbald también subraya la fragilidad de la memoria, su carácter selectivo y su habitual falsedad (6).

¹¹ “Como casi todos los niños españoles, fui acompañado varias veces a una verbena, donde, naturalmente, me perdieron en una ocasión” (“Presentación”, 218).

¹² En este sentido el teórico Wolfgang Iser ya afirmaba que “las ficciones literarias incorporan una realidad identificable, y la someten a una remodelación imprevisible” (44), mientras J. M. Caballero Bonald ha expresado lo mismo, aunque de forma más lírica, utilizando unas palabras que recoge M^a del Pilar Palomo: “Evocar lo vivido equivale a inventarlo” (23). Una vez más, pues, se confirma que un teórico y un escritor pueden coincidir cuando reflexionan sobre el hecho literario. La diferencia, entonces, está en la expresión, pero no en el contenido.

¹³ En *La orgía perpetua* afirma lo siguiente: “Una novela no resulta de un tema sustraído a la vida, sino, siempre, de un conglomerado de experiencias importantes, secundarias e ínfimas, que, ocurridas en distintas épocas y circunstancias, empozadas al

fondo del subconsciente o frescas en la memoria, algunas personalmente vividas, otras simplemente oídas, otras más bien leídas, van de manera paulatina confluyendo hacia la imaginación del escritor, la que, como una poderosa mezcladora, las deshará y rehará en una sustancia nueva a la que las palabras y el orden dan otra existencia” (80).

¹⁴ En *La verdad de las mentiras* explica la importancia de las palabras y del tiempo para que se produzca esa transformación: “Porque no es la anécdota lo que en esencia decide la verdad o la mentira de una ficción. Sino que ella sea escrita, no vivida, que esté hecha de palabras y no de experiencias concretas” (9). Y un poco más adelante continúa así su razonamiento: “A esta primera modificación – la que imprimen las palabras a los hechos - se entrevera una segunda, no menos radical: la del tiempo. La vida real fluye y no se detiene, es inconmensurable, un caos en el que cada historia se mezcla con todas las historias y por lo mismo no empieza ni termina jamás. La vida de la ficción es un simulacro en el que aquel vertiginoso desorden se vuelve orden: organización, causa y efecto, fin y principio” (9).

¹⁵ En *The Education of Henry Adams* (1907), de Henry Adams, también se hace uso de la tercera persona, pero, como señala Eaking, en esta autobiografía el autor utiliza la historia de su vida “no para la revelación de sí mismo como una persona, sino más bien para ‘el estudio de la relación’ entre la mente humana y la historia” (192). En la novela de Fraile el empleo de la heterodiégesis hace más verosímil el género elegido por el autor, al tiempo que permite un conocimiento más objetivo del personaje.

¹⁶ Fraile lo cuenta de forma objetiva en “Crónica de mí mismo y alrededores”, texto no ficcional de carácter autobiográfico: “Hasta los cinco años, mi vida estuvo condicionada por la enfermedad de mi madre, que murió a los treinta y tres años de una cardiopatía de tipo reumático cuando yo tenía cinco” (185).

¹⁷ “Al llegar al portal se soltó y subió la escalera a saltos. La puerta estaba entornada. La empujó y se lanzó a la alcoba a besar a su madre. Abrió la puerta y vio el cuarto vacío y el balcón abierto de par en par y, en un rincón, un montón de lana” (*Autobiografía*, 236-37)

¹⁸ El concepto de “hueco” es un hallazgo del proceso de lectura elaborado por Wolfgang Iser, que llega a cifrar el dinamismo de la lectura en esos espacios en blanco: “En efecto, sólo mediante omisiones inevitables es como un relato alcanza su dinamismo. Así, siempre que el curso se ve interrumpido y a nosotros se nos abren caminos en direcciones inesperadas, se nos presenta la ocasión de poner en juego nuestra propia facultad para establecer conexiones: para llenar los huecos dejados por el propio texto” (222).

¹⁹ Sobre el carácter universal de los personajes y de los sentimientos en las obras de Fraile se ha expresado también Irene Andrés-Suárez en el artículo citado (365).

²⁰ El *butoh* es una danza creada por Kazuo Ohno y Tatsumi Hijikata en 1950 que trata de expresar el dolor que produjeron en la población civil japonesa los bombardeos sobre las ciudades de Hiroshima y Nagasaki. Algunas de sus características más significativas son los movimientos lentos y expresivos, la improvisación y la representación del sentimiento a través del baile.

²¹ Al menos en dos ocasiones actuó en Londres Kazuo Ohno: en 1980 y en 1985. Teniendo en cuenta que *Autobiografía* se publicó en 1986, es muy probable que la representación a la que se refiere Fraile sea ésta última.

²² Además, en un relato titulado “Pasado, presente, futuro,” Kazuo Ohno se refiere a la importancia en su vida de la figura materna con estas palabras: “Mi madre continúa viva dentro de mí con aquella figura deformada y desgastada”.

²³ En este sentido, Anna Caballé señala cómo la literatura y la vida no conforman ámbitos absolutamente independientes entre los que es posible trazar una línea neta de separación. Al contrario, esos mundos no funcionan aisladamente, sino unidos entre sí y con otras muchas circunstancias del individuo. De ahí la dificultad de separar vida y obra (35-36).

²⁴ Desde un plano teórico, Manuel Alberca (2004: 235-255) se hace eco de la existencia de ciertas obras que, como la de Fraile, se sitúan entre lo autobiográfico y lo novelesco. Se trata de textos que se desvían del concepto ordinario de novela y que “desplazan los límites estables que separan la autobiografía de la novela o la ficción de la historia, para establecer puentes y fusiones entre estos territorios” (239). De esta manera, además, exploran las fronteras entre los géneros y logran en los mejores casos cruces o hibridaciones que van más allá de los límites tradicionales y que consiguen cambios en la literatura. Solo explorando e innovando sobre lo ya existente se ha conseguido avanzar en el campo de los géneros.

²⁵ A este propósito resulta muy revelador otro artículo de Manuel Alberca, publicado en 1999, sobre todo lo que apunta en la página 58.

²⁶ En su inteligente lectura de la novela, José M^a Merino se refiere al carácter simbólico que adquiere el título en las líneas autógrafas de Fraile: “Al final de la novela, ya terminados de desplegar ante nosotros todos los personajes, escenarios y motivos que la componen, el título adquiere una dimensión simbólica que parece centrarla en el campo de la memoria lejana y fragmentaria de un narrador-personaje, el niño protagonista. Es Manuel, muchos años después, quien recupera por escrito todo lo que rodeó la muerte de su madre y el inicio de su orfandad, como señales de su propia biografía. Lo que en

su vida haya derivado de aquel suceso ha determinado, sin duda, su manera de ser, su forma de afrontar el mundo, su presencia entre los demás” (189).

²⁷ Se trata de *Escenas del cine mudo* (1994) de Julio Llamazares, *El hermano bastardo de Dios* (1984) de José Luis Coll, y de *Un calor tan cercano* (1997) de Maruja Torres.

²⁸ También el *butoh* es un género híbrido en el que la expresión corporal domina sobre el baile.

OBRAS CITADAS

ALBERCA, MANUEL. “En las fronteras de la autobiografía”. *Escritura autobiográfica y géneros literarios*. Ed. Manuela Ledesma Pedraz. Jaén: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Jaén, 1999. 53-75.

ALBERCA, MANUEL. “La invención autobiográfica. Premisas y problemas de la autoficción”. *Autobiografía en España: un balance*. Ed. Celia Fernández y M^a Ángeles Hermosilla. Madrid: Visor, 2004. 235-255.

ANDRÉS-SUÁREZ, IRENE. “Medardo Fraile, maestro en el arte de la evocación”. Ed. Fröhlicher, Peter y Günter, Georges. *Teoría e interpretación del cuento*. Bern: Meter Lang, 1995. 358-375.

ARISTÓTELES. *Poética* (ed. Antonio López Eire). Madrid: Istmo, 2002.

BAJTÍN, MIJAIL. *Teoría y estética de la novela* (trad. Helena S. Kriukova y V. Cazcarra), Madrid: Taurus, 1989.

BAROJA, PÍO. *La intuición y el estilo. Obras Completas*, VII. Madrid: Biblioteca Nueva, 1978.

-
- BOU, ENRIC. "Construcción autobiográfica y exilio: entre la memoria individual y la colectiva". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, volumen 30, número 1 (Otoño 2005): 17-32.
- CABALLÉ, ANNA. "El bolso de Ana Karenina o la importancia de los inventarios de archivos auto/biográficos". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, volumen 30, número 1 (Otoño 2005): 36-46.
- CABALLERO BONALD, JOSÉ MANUEL. "El paisaje como argumento de la memoria". *Autobiografía en España: un balance*. Ed. Celia Fernández y M^a Ángeles Hermosilla. Madrid: Visor, 2004. 45-52.
- CELA, CAMILO JOSÉ. *Mrs. Caldwell habla con su hijo*. Barcelona: Destino, 1953.
- CHIAPPE, DOMENICO. "Conversaciones de Madrid. Medardo Fraile: cuando el cuento se convierte en gota de sangre". Venezuela: *TalCual* (mayo de 2004). <http://www.letrealia.com/ciudad/chiappe/index.htm>, fecha de acceso 13 de noviembre de 2008.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, JOSÉ. *Teoría de la Literatura*. Madrid: Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, 2002.
- EAKIN, PAUL JOHN. *En contacto con el mundo. Autobiografía y realidad*. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.
- FORSTER, EDWARD MORGAN. *Aspectos de la novela*. (1927) Madrid: Debate, 1983.
- FRAILE, MEDARDO. *Autobiografía*. Madrid: Prensa y Ediciones Iberoamericanas, 1986.
- FRAILE, MEDARDO. *El rey y el país con granos*. Barcelona: Lumen, 1991.

-
- FRAILE, MEDARDO. “Crónica de mí mismo y alrededores”. *Documento Nacional*. Madrid: Huerga y Fierro editores, 1997. 185-198.
- FRAILE, MEDARDO. “Presentación de *Autobiografía* en el Ateneo de Madrid el 11 de noviembre de 1986”. *Documento Nacional*. Madrid: Huerga y Fierro editores, 1997. 217-221.
- GARCÍA BERRIO, ANTONIO y HUERTA CALVO, JAVIER. *Los géneros literarios: sistema e Historia*. Madrid: Cátedra, 1992.
- ISER, WOLFGANG. “El proceso de lectura: enfoque fenomenológico”. *Estética de la recepción*. Comp. José Antonio Mayoral. Madrid: Arco/Libros, 1987. 215-243.
- ISER, WOLFGANG. “La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias”. *Teorías de la ficción literaria*. Comp. Antonio Garrido Domínguez. Madrid: Arco/Libros, 1997. 43-65.
- LECARME, JACQUES. “Autofiction, un mauvais genre?”. *Autofiction & Cie* (sous la direction de S. Doubrovsky, J. Lecarne et P. Lejeune), *Ritm*, 6. Université de Paris, X, 1994.
- LEJEUNE, PHILIPPE. “El pacto autobiográfico, veinticinco años después”. *Autobiografía en España: un balance*. Ed. Celia Fernández y M^a Ángeles Hermosilla. Madrid: Visor, 2004. 159-172.
- LOUREIRO, ÁNGEL G. *The Ethics of Autobiography. Replacing the Subject in Modern Spain*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2000.
- MARCHESSE, ANGELO y FORRADELLAS, JOAQUÍN. *Diccionario de Retórica, Crítica y Terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 1989.
- MARTÍNEZ GÓMEZ, JESÚS. “Autobiografía: la novela de Medardo Fraile”. *Palabra en el tiempo*. Ed. Pedro Domene. Málaga: Batarro, 2005. 177-187.

-
- MERINO, JOSÉ MARÍA. “Trabazón de vida y distancia poética. Sobre *Autobiografía* de Medardo Fraile. *Palabra en el tiempo*. Ed. Pedro Domene. Málaga: Batarro, 2005. 188-197.
- OHNO, KAZUO. “Pasado, presente, futuro”. <http://www.danza-butoh.com.ar/ohno.htm>. Fecha de acceso 17 de noviembre de 2008.
- PALOMO, M^a DEL PILAR (ed.). “Prólogo” a Medardo Fraile, *Cuentos de verdad*. Madrid: Cátedra, 2000. 13-106.
- SIBBALD, KAY. “Salvaging the Self: a Foreword”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, volumen 30, número 1 (Otoño 2005): 3-8.
- SPANG, KURT *Géneros literarios*. Madrid: Síntesis, 1993.
- SPRINKER, MICHAEL. “Fictions of the Self: the End of Autobiography”. *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. James Olney, Princeton: Princeton University Press, 1980. 321-342.
- VARGAS LLOSA, MARIO. *La orgía perpetua*. Barcelona: Bruguera, 1978.
- VARGAS LLOSA, MARIO. *La verdad de las mentiras*. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- VÁZQUEZ, LUIS ALFONSO. “Entrevista con Medardo Fraile”. En *Ibiut*, Úbeda, n^o 71, año XII (1994): 14-15.
- VILLANUEVA, DARÍO. *El comentario de textos narrativos: La novela*. Gijón/Valladolid: Júcar y Aceña, 1989.
- VIVAS, ÁNGEL. “Entrevista a Medardo Fraile”, 2004. <http://www.map.es/gobierno/muface/p194/perfil.htm>. Fecha de acceso 30 de octubre de 2008.

ZAPATA, ÁNGEL. “La ternura del nómada (Una introducción a la poética de Medardo Fraile)”. *Medardo Fraile. Escritura y verdad. Cuentos Completos*, Madrid, Páginas de Espuma, 2004. 9-30.